

*Guzmán, Gerardo*

## El diálogo entre el texto y la música: un ejemplo en el romanticismo alemán

---

**IV Coloquio Argentino de la IADA**

*1 al 3 de julio de 2009*

*Guzmán, G. (2009). El diálogo entre el texto y la música: un ejemplo en el romanticismo alemán. IV Coloquio Argentino de la IADA, 1 al 3 de julio de 2009, La Plata, Argentina. Diálogo y diálogos. EN: Actas del IV Coloquio Argentino de la IADA : Diálogo y diálogos. La Plata : Universidad Nacional de La Plata. En Memoria Académica. Disponible en:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.11155/ev.11155.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11155/ev.11155.pdf)*

Información adicional en [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## EL DIÁLOGO ENTRE EL TEXTO Y LA MÚSICA UN EJEMPLO EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN

Gerardo Guzmán

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata | Argentina  
[cucoguzman@hotmail.com](mailto:cucoguzman@hotmail.com)

### Resumen

Los problemas suscitados en torno al tema del texto y la música, adquieren en el Romanticismo del siglo XIX europeo, una especial relevancia. Discusión de las más ricas y complejas, este tema recalca en los criterios “ontológicos” de sintaxis y de semántica inherentes a estos dominios, los cuales, por otra parte ya tienen una larga data: (recordamos por ejemplo los conflictos originados en los comienzos del Barroco italiano en relación al nacimiento de la ópera). Denotación, connotación, realidad, subjetividad, racionalidad, expresión de sentimientos, serán temas sobre los que el debate texto-música formulará objeciones y reconocimientos mutuos en el “nuevo” discurso creado por su intersección: la palabra cantada con un dispositivo instrumental. ¿De qué hablan las palabras? ¿De qué habla la música? En principio, el concepto básico que propone el Romanticismo es el del nacimiento y correspondencia de una unidad indivisible formalizada entre la palabra (por extensión: la poesía, el texto poético) y la música. Sin precisos fundamentos antropológicos o científicos hay una “creencia” en la raíz común de ambas instancias; tanto el sonido articulado en lenguaje como el sonido articulado en música establecen una irreductible unidad de intelecto y emoción, de razón y expresión, tendiente a lo “sublime” y anclada por otra parte y sustancialmente, en el origen de las lenguas nacionales, los mitos y costumbres que las acompañan desde su nacimiento. Esta situación establecerá conflictos ideológicos con la supuesta “esencialidad” y superioridad de la música puramente instrumental, y con las nociones de lo “nacional”, como fractalidad y complejización de lo “individual”. Un breve pero esencial fragmento del repertorio del Romanticismo alemán, podrá dar cuenta a modo de una provisoria ejemplificación, de este complejo y permanente diálogo.

### INTRODUCCIÓN

Entre los posibles diálogos establecidos sobre la base de discursos (o provisoriamente “lenguajes”), atravesados en principio por la categoría de la temporalidad, el de la palabra transformada en texto literario y la música ha resultado de enorme, aunque además, de ardua riqueza.

En primer término mencionamos un hecho evidente e incontrastable: el diálogo texto música estaría confirmado por la incontable cantidad de obras en las que su relación se presenta unívoca a través de numerosos géneros y formas, desde arruyos, nanas, cantos, canciones, lieder, arias, formas experimentales y géneros de impactante alcance como la ópera. Por lo tanto el poderoso arraigo que esta asociación texto y música ha generado desde tiempos remotísimos en todos los rincones del planeta, es fehaciente, irrefutable y hasta diríamos hoy, legítima por sus aspectos cuantitativos y cualitativos.

Advertimos inicialmente un circuito productivo y operativo de esta asociación, que nos permite brevemente dirimir posibles actores en su plano fáctico:

a) La acción y tarea literaria-compositiva de escritores incógnitos, poetas, novelistas, letristas o libretistas y adaptadores literarios, compositores y arregladores musicales.

b) La concreción en obras a lo largo de la Historia que incluyen desde cantos anónimos, de raíz étnica o folklórica a producciones urbanas y académicas de alcance espectacular y masivo.

c) La performática de intérpretes vocales e instrumentales, directores de orquestas y bandas, que dan cuenta de este proceso productivo y comunicativo en distintos ámbitos de realización: casas, clubes, bares, teatros, estadios.

d) El nivel de la difusión de estos autores, obras e intérpretes por medio de una apabullante tecnología que incluye desde los formatos más tradicionales: radio, cine, tv hasta los más actualizados como son los medios digitales e informáticos.

e) Los públicos que confirman, legitiman o aun soslayan y desestiman estas múltiples experiencias a partir de su participación activa en los diversos modos y lugares de recepción, solitarios o comunitarios.

#### PRIMERAS CONSIDERACIONES

Sin embargo esta vinculación no ha sido tan evidente “natural” o aun lícita, en manos de la Teoría. Los problemas suscitados en torno al tema del Texto y la Música, como parte de la Estética en principio musical, tuvieron por un lado una especialísima preeminencia en escritores, compositores y teóricos y por otro, establecieron profundos debates y en algunas ocasiones verdaderas reyertas públicas, en pos de la defensa o ataque de una determinada postura artística e ideológica, que redundó en participaciones de bandos de fanáticos seguidores de tal o cual orientación, publicaciones en diarios, panfletos, escritura de textos, conflictos en las representaciones o enemistades manifiestas entre autores.

En este punto y antes de continuar con el tratamiento de nuestro tema, nos parece apropiado realizar una primera aclaración. Radica ésta en la consideración de acotar nuestra óptica de estudio al campo del mundo occidental, dado que determinados ejes problemáticos se rastrean y verifican a lo largo de su desarrollo con más claridad y nitidez, por lo que nos será permitido en consecuencia, realizar descripciones e interpretaciones con mayor grado de certeza y pertinencia.

Igualmente, daremos cuenta en este mismo texto de particulares recorridos del mencionado repertorio de Occidente, que son los propios de lo que se ha dado en llamar música académica, en virtud de distinguir su expansión de otros estratos musicales, cuyas marcas productivas y performáticas obligan a una explicitación de caracteres y variables no del todo idénticos a los de aquélla.

En otro sentido no estableceremos diferencias específicas en las acepciones lingüísticas de los conceptos *palabra* y *texto*, con lo cual instalamos una identidad en la acepción de estos términos, reconociendo con ello una provisoria operación metodológica en virtud de facilitar el desenvolvimiento del trabajo y no una identidad real, dados los completos campos de estudio relativos a ambas nociones como son la lingüística, la semiología, la gramática textual, la pragmática o la teoría literaria.

A partir de estos recortes, palabra y texto serán palabra y texto poético o literario, la “materia” hablante o en general escrita utilizable para su vinculación con la música.

### **DIÁLOGO LITERAL O IMAGINARIO**

Realizadas estas aclaraciones nos ubicamos nuevamente en el terreno de las primeras consideraciones propuestas, y desde allí nos preguntamos: ¿Cómo puede pensarse y concretarse un diálogo entre texto y música? ¿De dónde proceden las discusiones al respecto? ¿Qué factores sociales, religiosos, artísticos se revelan como condicionantes o determinantes en sus relaciones a lo largo de la Historia de Occidente?

En primera instancia conviene establecer que el concepto de diálogo emergente de los cimientos de la filosofía clásica griega recalca en la idea etimológica de “camino de” o “camino a través de”, por las cuales justamente, a través de un discurso hablado o escrito, los participantes del mismo sean dos o más interlocutores, ofician un encuentro y debate de ideas, el que por medio de pesquisas y razonamientos de carácter deductivo o dialéctico, intentan arribar a un criterio en lo posible duradero y permanente de verdad.

Tenemos ya aquí una cierta dificultad al analogar estas propiedades de los diálogos del lenguaje, con los posibles comportamientos equivalentes entre el texto y la música. En su encuentro y “camino”: ¿Se procede por una lógica de características similares? ¿Se objetiva el encuentro de alguna verdad?

El núcleo generado por un supuesto diálogo entre texto y música ¿No interroga tradicionalmente más específicamente acerca de lo bello más que de lo verdadero?

Por un lado, desde la trilogía impuesta por el pensamiento griego: Bueno – Bello – Verdadero, estaríamos situados en el terreno de una posible validación de este particular tipo de diálogo. Por otro, en el pensamiento de la Modernidad el concepto de diálogo se relacionará frecuentemente a la idea de vínculo y los propios del arte tendrán directa relación al campo de la Belleza.

Sea cual fuere nuestra elección de un marco validante para justificar la denominación de diálogo al encuentro en un mismo objeto “material” llamado obra o proceso, de texto y música, a los fines de este trabajo aceptamos tácitamente una “autorización” para considerar esta mutua participación como el encuentro y la correspondencia de dos ámbitos significativos que buscan la convivencia, la sumatoria, la unión simbiótica o simplemente el vínculo simultáneo de sus respectivas matrices sintácticas y semánticas, en pos de lograr una nueva unidad, constituida por la interrelación y consecuente resultado de aquéllas, y cuyo dominio es fundamentalmente estético. Asimismo, otra cuestión a considerar, decíamos al comienzo de este apartado, es la ponderación acerca de la naturaleza de esta relación, en virtud de sus particulares especificidades. Suponemos que en el cimiento de este vínculo recalca la definición respectiva de los conceptos básicos de sintaxis y semántica atribuibles a ambos dominios.

Denotación, connotación, realidad, subjetividad, racionalidad, serán temas sobre los que el debate texto-música formulará acentos y objeciones, reconocimientos y estándares en el “nuevo” discurso creado por su mutua intersección: la palabra cantada, sola o sobre un dispositivo instrumental.

Y esta nueva palabra, aquella que se “fusiona” con la música planteará múltiples y complejas posibilidades de adaptación y pervivencia. Si la palabra dentro del código de la lengua, referencia con mayor o menor precisión o ambigüedad operativa y en el dis-

curso hablado, al mundo externo o interno mediante la simbolización de su estructura gramatical y semántica (obviamente para los hablantes o participantes de una determinada lengua), ¿Qué ocurre cuando ella se subsume, se asocia con el discurso de la música? ¿Mantiene su identidad y autonomía léxica, respeta su entonación, articulación, escansión natural y su ritmo? ¿Sus niveles fonológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos se conservan intactos y autorreferentes o se contagian de otra lógica, direccionalidad y significatividad?

No es casual que será en general el lenguaje en su función poética el que se adecue con mayor facilidad a la otra materia sonora propuesta y aportada por la música. En este caso, los aspectos sintácticos, ritmo y métrica serán ya pensados por el autor literario con cierta “musicalidad”, concepto a veces evasivo para una definición técnica, cuyos rasgos se vincularán a otros propios de la música, tales como la repetición de los acentos, la rima, la regularidad, la coincidencia de impulsos en la entonación y acentuación, pero por sobre todo la metaforización de la palabra, y por extensión del mundo y la realidad. Sería éste un discurso literario con un “plus” de simbolización, cuyos sentidos concientemente rebasan los significados denotados.

A lo largo de las variadas conjunciones efectuadas entre la palabra y la música se cuentan los diferentes modelos de textos y soportes, desde la canción estrófica con sus versos octosílabos, el soneto clásico con su estructura endecasílabo, las rimas más irregulares y obviamente las prosas y discursos novedosos del Simbolismo, el Surrealismo u otras experiencias más experimentales del S. XX, tales como la poesía del Dadaísmo, la Poesía Concreta, la Poesía Acuática, o todos los formatos digitales, multimediales e informáticos que incluyen además al mismo soporte de comunicación como medio de composición y de performatividad, generando finalmente una red imbricada en procedimientos intertextuales.

Nos preguntábamos anteriormente cuál era el centro de la discusión entre la relación palabra-música. Habíamos insistido en su relación sintáctica y semántica. Y desde este núcleo fundante, establecemos como generalidad la función de la palabra, en cuanto texto poético o propedéutico al ámbito literario. Va a ser éste el portador de ideas, de conceptos, de referir a la realidad; su “lugar” en la estructura psíquica del Hombre se asimilará al de la Razón, (mas allá que se trate aquí de una razón comprometida o asaltada por una función atinente y participativa de lo poético) y por lo tanto tendrá asegurado su “onto”, ya que predica del mundo a través de discursos legitimados por otros ámbitos tales como los de la ciencia, el derecho o la literatura.

La música por su parte, ocupará el lugar “impreciso” de los sentimientos, de la emoción, de la expresión y desde allí tendrá una entidad también en general, más ambigua, subjetiva y vaga, por lo que el código, el alfabeto de los sonidos, revela una sustancialidad etérea, un contenido evasivo, un referente incierto y una semanticidad que tiende a la permanente connotación. Este hecho a menudo acordado, determinará diferentes posiciones acerca de la universalidad o particularidad de la palabra o la música.

¿De qué hablan las palabras? ¿De qué habla la música? ¿Es posible la convivencia de ambos discursos en una misma obra?

## UN BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA

En este apartado pretendemos establecer algunas caracterizaciones relacionadas a los vínculos que pudieron sostener el texto y la música a lo largo de la Historia Occidental. Desde este lugar recordamos primeramente la noción originaria del *verbo* medieval, vehículo privilegiado para la comunión con el espacio y entidad divina, que, cabe aclararlo es la católica cristiana.

El Canto Gregoriano, articulado como lenguaje litúrgico oficial desde el S. VI D.C. propone autorizadamente la Monodía a capella como única forma de aunar en una sola línea melódica, la aspiración del rezo, la plegaria, la unción y devoción a cada hora canónica o acto celebratorio, introspectivo o admonitorio. Esta manifestación, más allá de sus peculiaridades técnicas, variantes y desarrollos, nos propone en el plano del problema tratado la pregunta por la autonomía del lenguaje musical con respecto al texto, toda vez que existe en este estilo monódico una notoria sumisión de la música en tanto sintaxis y ritmo a la propia temporalidad y discursividad de la lengua natural, en este caso el latín. Y de aquí se funda inmediatamente un problema clave a dirimir a futuro: el de la posibilidad de una lógica discursiva y en consecuencia de una posible semántica de la música, independiente, soberana y factible de enunciar en leyes gramaticales generales y propias, por fuera del soporte del texto literario.

En el apartado anterior hicimos referencia a ciertas particularidades de la palabra, sus caracteres y rasgos de propiedad y viabilidad al vincularse con la música. Mencionaremos a continuación a modo de rápida digresión los elementos que podrían constituir un corpus teórico de un posible “lenguaje musical”. Lengua, lenguaje, texto, conceptos complejos, que nos obligan, aunque sea a mencionar sutil y sucintamente, la pregunta por la lengua de la música. ¿Cuál es ella? ¿Cuáles son sus niveles equivalentes de la lengua natural? ¿Cuáles son sus elementos, sus rasgos característicos e insoslayables? Sin duda, la complejidad del tema no ha arrojado todavía aserciones definitivas ni completas. Podemos, para concluir definir desde este campo a la música como un lenguaje no en sentido estricto.

Estábamos en el mundo religioso medieval y avanzando sobre su extensa temporalidad comentamos que desde sus teorías, comienza a reconocerse con extrema dificultad, por medio de bulas o recomendaciones eclesiásticas, el progresivo avance de un impulso creativo e inventivo de la música, plasmado en un nuevo y renovador experimento que será la Polifonía, entendida básicamente como superposición de voces simultáneas.

El *Organum* se constituirá como la forma de organización de esta nueva noción de verticalidad de sonidos, los que comenzarán a formular un nuevo diálogo, no sólo el del texto sostenido por una voz, sino el de las diferentes voces que confluyen en un mismo tiempo. Y hay también numerosas objeciones: este innovador conjunto propone una “distorsión” y dispersión del espíritu religioso: la ocurrencia de varias partes musicales diferentes que cantan el mismo texto, el cual sufre estiramientos, corrimientos o superposiciones que atentan tanto contra su morfología como con su claridad de decodificación y que en realidad, desde una óptica históricamente explicativa introduce la diversificación y la interpretación del mundo humano sobre la univocidad del divino.

Desde el S. IX al XIV se va a producir un paulatino desarrollo de este arte religioso, en el que las constantes de su crecimiento polifónico en cuanto complejidad y modificaciones técnicas devendrán siempre oscilantes entre un equilibrio dado por la comprensión del texto y el soporte propedéutico de la música para el logro de tal fin.

La música recordemos (incluida en la teoría medieval del Gótico, esto es la estética tomista, en el área de las Artes Liberales y en el cuadro del Cuadrivium, en el que comparte su lugar con la aritmética, la geometría y la astronomía), detendrá una función de pulcritud, de iluminación, de una belleza prístina que se fundamenta en la proporción matemática de su estructura sonora. No se habla de sentimientos, de emociones turbulentas, ni de raptos expresivos particulares y apasionados. El arte musical del medioevo es sonido matemáticamente bello que potencia el verbo divino.

Una breve mención al mundo profano de este mismo tiempo nos conduce por caminos equivalentes desde una generalidad, con el impresionante repertorio poético del movimiento trovadoresco y su búsqueda de tópicos aquí si particulares, en los que el amor, aun el amor mariano como sublimación o simbolización del amor humano, se manifiesta en diálogos entre voces, danzas e instrumentos.

Y en el campo puramente instrumental ¿Cómo opera la música? Es dable suponer que en una estética que privilegia la palabra, la música de instrumentos será considerada en un estadio de menor validación. De hecho, la Iglesia la prohíbe, (salvo tal vez el órgano como acompañamiento y sostén del canto). Por lo tanto el repertorio instrumental se ubicará en el corpus profano, mundano, y aun aquí muchas veces estará asociado al espacio de la danza o a la transcripción de piezas vocales, sin una entidad autónoma, es decir no para ser simplemente escuchado, sino como funcionalidad para otra actividad: el baile o la diversión grupal en fiestas, ferias o banquetes.

Desde el Renacimiento, al Barroco y al Clasicismo ingresamos en la inauguración del mundo Moderno y con él en la emergencia de la obra de arte como estética emancipada e independiente del nudo narrativo o argumental, o del mundo eclesiástico o laico, y a su vez vislumbramos la progresiva instalación del pensamiento racionalista, primeramente cartesiano y luego dominado por la filosofía empirista, más la síntesis kantiana.

Por otra parte notamos la relación progresiva del arte con la esfera de los sentimientos y pasiones, pero regulados por una teoría racional que articula figuras retóricas asociadas a determinados sentimientos o afectos.

El nacimiento de la ópera en el Barroco temprano, esto es, en los comienzos del S. XVII, representa un revolucionario momento emparentado con la noción de lo nuevo, presente en la ciencia moderna, en los estados absolutistas, en el espíritu de la Contrarreforma y en la burguesía de aspiración humanista. La ópera pretenderá establecer tal vez el primer gran diálogo moderno entre texto y música en la Historia de Occidente.

Buscará reactivar la tragedia griega, sus fundamentos y alcances. Introducirá un elemento que luego el Romanticismo volverá a indagar como es el relato mítico. Lo hará con la reaparición escénica de nuevos dioses, los de la mitología grecolatina, imbuida todavía con el hálito del Renacimiento humanista. Éstos dejarán de lado o en todo caso eclipsarán a las divinidades cristianas que tendrán en el Oratorio su protagonismo, aunque sea de manera provisoria.

Desde el punto de vista de nuestro interés se planteará como decíamos, un nuevo diálogo entre el texto y la música, de hecho revelado en un libro clásico de la época: “Diálogo entre la antigua y moderna música” de Vincenzo Galilei, padre del célebre astrónomo, así como otros documentos equivalentes.

Esta nueva música surgirá de meditaciones y elucubraciones teóricas y prácticas del “como debe ser la música de este nuevo tiempo” situada a partir de la base de la monodía ahora acompañada, base del *recitativo* y posteriormente del *aria* en la que, en el

primero, un texto dramático conducirá la acción y valorizará el sentido expresivo de las palabras en un estilo predominantemente silábico, libre y flexible, especie de cantilación o recitación suspendida por un grupo de acordes e instrumentos de sostén, el *bajo continuo*, y el aria, expansión de sentimientos del protagonista sobre la acción anterior, meditación en la que la música cobra importancia y vuelo melódico a partir de una estructura más independiente y sintácticamente propia.

La polifonía del contrapunto, en principio se rechazará como imposibilitadora de la comprensión del texto y se la endilgará provisoriamente a la música instrumental, en la que “no hay nada que entender”.

El mito de lo clásico y del renacimiento de la tragedia griega tenía la función de hacer más sólido el principio unificador de poesía y música como forma de potenciación recíproca al objeto de mover los afectos. La curva melódica de la música o –como se decía entonces– el recitar cantando (como recuerdo hipotético del modo de actuar y decir de la tragedia griega), lo que debía hacer humildemente era secundar, destacar y exaltar los acentos de las palabras, el significado fonético y semántico de éstas, aumentando con ello el efecto que producía en el oyente. Por este motivo la música sin palabras corría el riesgo inevitable de transformarse en una envoltura vacía, capaz, como mucho, de procurar un superficial placer auditivo, pero incapaz de inflamar el corazón. (Fubini 1999: 166)

Aparecen aquí algunos elementos que la teoría musical contemporánea ha tomado como fuente de posibles caracterizaciones de la supuesta condición de la música entendida como un lenguaje.

De este modo se ha enunciado que mientras el lenguaje natural progresa en general en un nivel informativo renovado y permanentemente cambiante y actualizado, la música recalará en el principio de la redundancia por medio de los conceptos de repetición y recurrencia, en los que justamente la información podrá tener validez discursiva, sintáctica y semántica en la medida que pueda concatenar elementos diversos que impliquen un grado de retención de las unidades de información en la memoria, situación lograda fundamentalmente por dicho procedimiento de la repetición.

Desde entonces se establecería la entidad autónoma de la música, no referencial del mundo, sino validada en la coherencia y cohesión de su propia gramática. Y esto, tendrá su concreción en la paulatina cristalización del *Sistema Tonal* y sus estructuras formales emergentes.

¿Cómo entonces puede postularse y concretarse un diálogo entre lenguajes prácticamente opuestos en su estructura y posibilidades? Debemos comentar rápidamente que es enorme el material teórico acerca de esta relación del texto y la música, para muchos espuria, estéril y como tal, condenada al fracaso.

Las querellas de la ópera italiana y la francesa entre los compositores Lully y Rameau, y más adelante entre Glück y Piccini, revelan un interés y una importancia en la aspiración de dominio de la palabra, portadora de sentidos referenciales y conceptuales y la música, emergente del difuso mundo de lo inasible del sentimiento.

Vale mencionar otra situación clave de estos tiempos: el hecho que en la estética del Iluminismo del S. XVIII, se produce la asociación definitiva del Arte con lo Bello, el nacimiento de las Bellas Artes, artes que deberán participar de algún modo de los principios de la Razón. Según Kant el arte será placer, forma sin fin, gusto, contemplación y estará en la esfera del Conocimiento en un estadio de relativo valor, dada su participa-



ción tangencial con la razón. En este sentido, la poesía ocupará el lugar privilegiado, la música, el último. Por su parte las artes visuales serán más consideradas por su adhesión a la mimesis. Vuelven a aparecer las preguntas acerca del dominio de la música; si resulta asociada a un texto dialogará con él para lograr una entidad nueva, valiosa y significativa. Otro será el destino de la música instrumental, de algún modo condenada una vez más al ámbito de la agradable pero asemántica sensación.

Un paso importante para la admisión de la música como participante del modelo racional del mundo y en consecuencia de las bellas artes, será el dado por el compositor francés Jean Phillippe Rameau. En 1722 escribe el “Tratado de armonía reducida a sus principios naturales”, en el que establece definitivamente la entidad racional de la música a partir de una teoría, que, con influencias elementales de los antiguos pitagóricos, abrevia en el componente matemático de su materia estableciendo los fundamentos teóricos del ya utilizado empíricamente Sistema Tonal, que regirá los destinos de la música todavía hasta nuestro propio tiempo. En consecuencia la música podrá integrarse a un corpus legitimado, como arte no sólo sensible o meramente perceptual, sino con un estatuto gramatical fundamentado en una lógica sistémica.

Desde el Barroco medio y el posterior Clasicismo del S. XVIII tendremos la oportunidad de asistir a la creación de un repertorio instrumental que de algún modo influirá en la propia autonomía de la palabra, al crear formas y géneros auto generadores de su organización y sintaxis, tales como la fuga, la sonata o el tema con variaciones.

Un ítem a analizar entonces, será el de la nueva relación entre música y texto, desde el momento en que la música alcanza una entidad de validación teórica sobre el que la palabra deberá de algún modo competir.

Así, en un aria de Bach, Haendel, o aun Mozart, el tratamiento vocal será casi inherente al desarrollo sintáctico de la música instrumental y muchas veces la voz, y en consecuencia el texto se constituirán en una excusa para el virtuosismo o evolución melódica vocal que rivalizará con la música o generará una inocua repetición también de palabras, siguiendo tal vez el criterio constructivo del arte sonoro.

## EL ROMANTICISMO

De todos modos, cuando nos asomamos a las primeras discusiones en el Romanticismo, nos encontramos en general con una fuerte superioridad de la palabra con respecto a la música, hecho instalado por el pensamiento racionalista del Barroco y del Iluminismo. A propósito, Glück escribe en el prefacio de su ópera *Alceste* (1767): “La música deberá secundar a la poesía” Fubini (1999: 238), estableciendo con claridad este predominio del que hablamos, defendiendo ante todo la expresión dramática.

Sin pretender entrar en una descripción tan ardua en la que tendríamos que incluir las nociones aportadas por Freud, Lacan o Foucault (relativas en principio a lo que llanamente podríamos caracterizar como el vaciamiento de los sentidos en el lenguaje hablado), intentaremos caracterizar la situación en el S. XIX.

Con el antecedente más próximo de Jean Jacques Rousseau (en el final de la estética Iluminista e introduciendo ciertos indicios prerrománticos), el concepto básico que propone dicho momento es el del nacimiento y correspondencia de una unidad indivisible formalizada entre la palabra, el texto (por extensión: la Poesía) y la música.

Con vacilantes fundamentos antropológicos o científicos hay una “creencia” en la raíz común de ambas instancias; tanto el sonido articulado en lenguaje como el sonido articulado en música establecen una irreductible unidad de intelecto y emoción, de razón y expresión, de “Apolo y Dionisio”.

De esta manera, y apartándose del modelo kantiano e iluminista en general en el que la música (como una de las particularidades del Arte), está “escindida” de la palabra por pertenecer a otra categoría ontológica, el pensamiento romántico apelará a aquél nacimiento común del que habla Rousseau, para postular un desarrollo conjunto que tienda a lo sublime. Los escritos de Herder, en particular el *Ensayo sobre el origen del lenguaje* del año 1772 (citado por Fubini, 1999: 256), representan un punto de referencia ya que, por un lado sitúan a la música como un lenguaje superador de cualquier otro, sobre todo por su carácter originario: en tiempos inmemoriales no podía distinguirse entre la palabra y la música, dado que ambos, por medio del canto, se constituían en el portavoz de lo “humano”. Esta unión, según Herder se renueva en cada generación, en cada hombre y en cada producción artística.

Por otra parte, dicha condición se extiende al carácter “elemental” de lo nacional, en el que se reproducen en un ámbito comunitario, las condiciones de los individuos con respecto a esta relación inseparable.

De acuerdo a estas consideraciones podríamos inferir que la música “perfecta” para el romántico es la música vocal, dada la consustanciación de ambos “lenguajes”. Sin embargo, son dables mencionar ciertas contradicciones que se advierten en tal argumentación. Si recordamos, el Romanticismo va a exaltar un arte musical independiente de la palabra, en el que la música pueda ser significativa, justamente por su posible prescindencia del texto. Ya Mozart, al invertir el pensamiento de Glück en su sentencia “La poesía debe ser una hija obediente de la música” Fubini (1999: 255), está posibilitando un corrimiento del pensamiento Iluminista, admitiendo que la materia sonora pueda detentar también un lenguaje propio y significativo, con propiedades, condiciones materiales y operativas diferentes y específicas. De estos primeros presupuestos crecerá la Estética romántica a cimas de profundo idealismo. La filosofía de Hegel y Schopenhauer pondrán de manifiesto un nuevo lugar central de la música por su posibilidad de acceder al Espíritu sin mediación ni velos conceptuales o discursivos. Este valor de la música instrumental, no dejará de generar otra profunda paradoja del período.

Desde este lugar y por otro lado, la vasta producción de canciones, óperas, oratorios, obras religiosas, etc. (las numerosas versiones de obras como el “*Fausto*” de Goethe, las piezas teatrales de Shakespeare, el “*Manfredo*” de Lord Byron, entre otros célebres textos), nos señalan el valor conjunto de la palabra y la música, sea desde el “volkslied” más sencillo y elemental, hasta la enorme palabra-poesía del Drama Musical wagneriano, una ópera de Verdi, una sinfonía de Mahler o un lied de Wolf. En estos ejemplos la palabra es palabra música, al perder su protagonismo virtuoso y subsumirse en la textura orquestal, casi como un “instrumento cantante”.

Por lo tanto, podemos concluir que tanto la música instrumental, que adquiere una autonomía significativa, como las producciones mixtas de texto y música, tendientes a crear una fusión inseparable, se constituyen en “formas” válidas de la estética del período, ya que en última instancia, se impone a la música como un lenguaje autónomo y semánticamente independiente, más allá de los “soportes” que puedan provenir de otros dominios.

#### UN EJEMPLO EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN

Daremos cuenta en estos párrafos y a modo de conclusión un ejemplo tomado de uno de los compositores más importantes del Romanticismo alemán: Richard Wagner. El autor, nacido en Leipzig en mayo de 1813 y muerto en Venecia en 1883, responde a uno los lineamientos básicos de la música europea de mediados y fin de siglo, esto es la música programática, fundada por Berlioz y Liszt, cuyo planteo la ubica en la vanguardia del siglo al establecer en su programa el avance del lenguaje musical, por medio de innovaciones técnicas altamente relevantes y complejas (orquestación, forma y armonía), la consideración de la originalidad e inventiva de sus autores, y la búsqueda de una fusión de los lenguajes artísticos a partir del concepto de Obra de Arte Total, entendido también como el proyecto de la Unión de todas las Artes en la Música.

El poema sinfónico y la sinfonía programática fueron los máximos exponentes de estas búsquedas, en las que un relato, biografía o paisaje determinado pudieron plasmarse en formas instrumentales, a menudo sin necesidad de palabras, pretendiendo un poder narrativo, evocador o descriptivo de la música que hiciera posible la prescindencia de aquéllas. La música tiene aquí, no un ambiguo lenguaje, sino una nítida y absoluta claridad por su directa vinculación con el sentimiento intransferible, la emoción y el espíritu; la mayor subjetividad opera dialécticamente como máxima objetividad.

Por su parte el drama musical wagneriano acopió a la música instrumental el texto literario (recordemos que Wagner fue el autor de sus propios libretos) en una búsqueda de conjunción indisoluble de palabra y música.

La naturaleza y objetivos de este trabajo condicionan las explicaciones acerca de la complejidad y vastedad del trabajo de Wagner y su producción musical, por otra parte fundamentada en una importante y reveladora obra teórica.

Baste decir que el valor de su trabajo literario es equivalente al de su estructura musical, que sus relaciones con Nietzsche, constituyeron una de las más prolíficas asociaciones de pensamiento, que fue un artista completo preocupado no sólo por los aspectos musicales, sino también los escénicos y teatrales, que su vida errática y romántica, conoció tragedias, triunfos, amores encendidos, traiciones y derrumbes, que cimentó las bases de un estilo musical innovador, experimental y visionario, que alcanzó y persiguió la existencia y obra de compositores contemporáneos y posteriores, y por último que alcanzó a través de su obra una de las cumbres de la inspiración romántica y por extensión una perfección técnica y expresividad de las más grandes del arte occidental.

Varias de sus técnicas compositivas propusieron en un terreno microestructural un concepto de cohesión y coherencia, luego proyectado a la forma general y total, al asociar determinados núcleos germinales musicales (ritmos, acordes, melodías, timbres, texturas) a diversas situaciones, personajes, instancias u objetos. Esta técnica que fue denominada *leit motiv* (motivo guía o conductor) si bien no inventada por el autor (ya que hay empleos incipientes anteriores en Meyerbeer, Berlioz o aun en Carl Maria Von Weber), fructificó en Wagner en un deslumbrante fresco de sonoridades que el oyente comienza a recordar y lentamente a asociar a las distintas situaciones dramáticas de su música. El desarrollo de estas ideas viene asociado al empleo circular que hace Wagner del tiempo y forma musical, especie de rememoración continua que hunde sus fundamentos en el aspecto no sólo argumental, sino simbólico del mito, de cuya estructura extrae tanto la materia o asunto narrativo (nos referimos a las sagas de la mitología germano-escandinava), como el sentido cíclico al que hacíamos recientemente referencia.

¿Cómo es el tratamiento del texto y la música en la obra wagneriana? Brevemente digamos que logra con ellos una fusión fraternal, cerrada e inseparable. Como todo gran autor que trabaja el texto y la música, Wagner no cesará de encontrar las formas y procedimientos más convenientes para dar cuenta de sus intenciones estéticas y musicales.

Con este objetivo tenderá a evitar progresivamente los números cerrados, concretamente las arias tan típicas y cuasi sagradas del repertorio italiano y aun francés, medio ideal para la expansión del canto, en la que la palabra quedaba un tanto rezagada en su valor, ganada por la amplitud de la línea melódica o el tejido orquestal.

El autor de *Parsifal* propondrá una reunión más unívoca del texto y la música y lo alcanzará a por medio de una especie de flexible y permanente recitativo de gran riqueza armónica, configurado por el entrecruzamiento de líneas contrapuntísticas que crean una retícula de movimiento y direccionalidad propia y autónoma, en un constante fluir de *leit motiven*, colores tímbricos de la orquesta e impulso e inercia dado por el movimiento de la armonía y sus permanentes modulaciones. En esta trama, la voz humana y el texto, rara vez emergerán aislados o destacados del resto de los materiales, estarán subsumidos en esa ola de permanente información, de evolutivo devenir, de orgánico crecimiento y decrecimiento, de constantes imbricaciones y desvíos, (la tan mentada “melodía infinita”).

Tomaremos para esta ejemplificación el fragmento final de una de sus más destacadas obras: *Tristán e Isolda*, de 1856-1859, estreno en 1865, texto y música del compositor. El tema del amor campea el argumento de esta historia tomado también de un antiguo relato medieval. Como en pocas obras (se habla a menudo de un antes y un después de Tristán), el autor condensa en una complejísima y vasta partitura aspectos narrativos, míticos, de paradójica y asombrosa actualidad en las que se tocan a través del texto, instancias psicoanalíticas, históricas y obviamente literarias. La música por su parte tiende a configurar una red de timbres orquestales, armonías y líneas melódicas que por momentos envuelven a la voz en una corriente de constante movimiento y fluidez.

Por supuesto y a riesgo de cometer un no intencional *lapsus*, dejamos de lado el dispositivo escénico: cantantes en tanto actores, escenografía, luces, vestuario, acción escénica, que concurrirán a otros diálogos posibles, a esa plasmación de Obra de Arte Total, las aspiraciones del compositor en materia justamente de lo que el se empecina en llamar “drama musical” (por oposición a la ópera italiana) en el que, en palabras de Wagner, la música y la palabra hacen visible la acción, “son hechos musicales que devienen visibles” Deathridge y Dahlhaus (1985: 101).

Transcribiremos a continuación el texto de la llamada *Liebestodt*, Muerte de amor de Isolda, escena con la cual finaliza la obra. La protagonista, que ha presenciado los últimos instantes de vida de su amado Tristán, y generada una matanza de soldados y, en presencia de su fiel doncella Brangania y del rey Marke, a quien Isolda estaba destinada en matrimonio, en un progresivo estado de éxtasis, placer y laxitud, se despide del mundo en un atmosférico pasaje de continua correspondencia entre palabra y música, en el que su amor y su vida se subliman introspectivamente con el cosmos, perdiendo la noción e tiempo y espacio. La forma de la música aparece como un procedimiento de continuo incremento de la tensión, una forma por crecimiento, evolutiva, y a su vez circular en la redundancia y citas de elementos temáticos ya escuchados a lo largo de la obra. Tenemos aquí un fragmento que como pocos representa los preceptos estéticos del Romanticismo: la idealización de la muerte, la búsqueda de la unidad, la temporalidad am-

bigua, circular y difusa, la emergencia del yo, el refugio y evasión hacia otros tiempos, tópicos recurrentes en el período como el mar y la noche, la búsqueda de raíces nacionales, el mito como inspiración literaria, el desarrollo técnico del lenguaje musical, la fusión de las artes y la trascendencia hallada en la unión del texto y la música como lenguaje conjunto y privilegiado, tanto de la razón como de ésta, en tanto expresión de sentimientos particulares y como decíamos antes, dialécticamente objetivos y universales.

De todas maneras sería pertinente, más allá de estas apreciaciones principalmente histórico-semánticas, arriesgar algunas precisiones idiomáticas acerca de cómo puede verificarse en este pasaje, un posible diálogo entre el texto y la música. A los fines del presente trabajo tendremos que dejar de lado varias especificaciones técnicas, que nos demorarían y en última instancia desviarían el objetivo más acotado y a su vez general que el mismo persigue.

En este sentido, el texto original en alemán, será uno de estos aspectos soslayados. Podemos decir igual y brevemente que su estructura poética refiere a versos rimados principalmente octosílabos, en clara referencia a la escritura tradicional de los trovadores germanos de los S. XIII y XIV, esto es los Meistersinger o Maestros Cantores, y que su contenido da cuenta de la situación de progresiva transfiguración de la protagonista, en relación primeramente con el amado, al que percibe vivo y palpitante, y luego con el entorno cuya materialidad se evapora en pura sensación, en pura introspección.

¿De qué modo este texto dialoga con la música? Volvemos a mencionar un corrimiento de algunas operaciones que, en el exclusivo campo de ésta deberíamos exponer, tales como un análisis paradigmático de los materiales o componentes musicales, el relevamiento de los *leitmotiven* utilizados, su correspondencia con los pasajes literarios, el análisis armónico y tímbrico respectivo, los elementos formales y fraseológicos y por último las asociaciones que todos ellos establecerían con el texto poético, hecho que siempre cargará con un margen de subjetividad hermenéutica.

Igualmente, y esto es lo que aquí suponemos importa, desde nuestra recepción y percepción advertimos la presencia de una fuerte noción de texto, esto es la presencia y funcionamiento de una unidad compleja que porta y comunica aspectos de coherencia, unidad y cohesión. A propósito de ello, podríamos establecer conceptualmente y al mismo tiempo verificar desde la audición, como estos “lenguajes” con caracteres constructivos y principalmente operativos diferentes (como son el texto literario y el texto musical), se constituyen en una nueva unidad, generando así una relación de ajustada sincronía.

El correlato en una métrica musical que contiene, revela y respeta la acentuación propia del texto literario es un elemento central a considerar a los fines de garantizar un principio de correspondencia. Por su parte repeticiones y secuencias en la música, tendientes al incremento de la tensión y la inercia melódica, rítmica y armónica, se manifiestan como los ejes de la construcción musical y por otro lado aportan un aspecto referencial y cohesivo al discurso, reforzado por la reminiscencia de lo ya escuchado. El autor recurre a una nueva significatividad de elementos temáticos previamente utilizados y éstos se despliegan en la percepción y la memoria con un permanente diálogo temporal de “antes” y ahora”, plenos no sólo de rememoración, sino de vigencia subjetiva.

Sobre este tejido complejo la voz y el texto que ésta despliega progresa en situaciones de inclusiones progresivas, no necesariamente con un material idéntico al de la orquesta, sino más bien como conformando esa actualización del material, propia del len-

guaje natural, más allá de ciertos elementos de redundancia y repetición que la música le contagia. El diálogo así resulta de una dialéctica de elementos específicos de ambos lenguajes, los que permanentemente se interrogan, se mimetizan, se complementan o bien asimismo se distinguen en sus operatorias autónomas. Es un diálogo de identidades, pero también de diferencias, en el que la unidad se logra no sólo por la existencia de procesos simultáneos o sucesivos de identidad sino también de diversidad. Y por último está obviamente el diálogo que el oyente espectador realiza con toda esta información, a partir de la posibilidad de la prestación de atención a la música, al texto o la voz cantada en un permanente juego de relaciones de jerarquías, de “adelantes” y “atrás”, relaciones que tal vez y únicamente permite la música, y aun más, la música de escena en una misma temporalidad.

Transcribimos a continuación la traducción del mencionado fragmento y la versión original en alemán:

*Isolda Liebestodt* (Muerte de amor) Texto: Richard Wagner<sup>1</sup>

¡Cuán dulce y suave sonrío! Sus ojos se entreabren con ternura... ¡Mirad, amigos! ¿No le veis?... ¡Cómo resplandece con la luz creciente! Astrales fulgores irradia al ascender. ¿No lo contempláis? ¡Cómo se inflama su corazón animoso! Augustos transportes hinchán su pecho. Y de sus labios deleitosos y suaves fluye un hálito dulce y puro.

¡Amigos, miradle! ¿No lo perciben? ¿No lo ven?

Tan sólo yo oigo esa voz llena de maravillosa suavidad que cual delicioso lamento todo lo revela en su consuelo tierno.

Es cual una melodía que al partir de él, me penetra repercutiendo en torno mío, sus ecos graciosos.

Esta clara resonancia que me circunda ¿Es la ondulación de blandas brisas? ¿Son olas de aromas embriagadores? ¡Cómo se dilatan y me envuelven! ¿Debo aspirarlas? ¿Debo percibir las? ¿Debo beber o sumergirme? ¿O fundirme en sus dulces fragancias? En el fluctuante torrente, en la resonancia armoniosa, en el infinito hálito del alma universal, perderse... sumergirse... sin conciencia... ¡Supremo deleite!”

(Mild und leise wie er lächelt,  
Wie das Auge hold er öffnet,  
Seht ihr's, Freunde?  
Säh't ihr's nicht?  
Immer lichter wie er leuchtet,  
Sternstrahlt hoch sich hebt?  
Seht ihr's nicht?  
Wie das Herz ihm mutig schwillt,  
Voll und hehr im Busen ihm quillt?  
Wie den Lippen, wonnig mild,  
Süßer Atem sanft entweht:  
Freunde! Seht!  
Fühlt und seht ihr's nicht?  
Höre ich nur diese Weise,  
Die so wunder voll und leise.  
Wonne klagend, alles sagend  
Mild versöhnend aus ihm tönend,  
In mich dringet, auf sich schwinget,  
Hold erhallend, un mich klinget?  
Heller schallend, mich umwallend,

---

<sup>1</sup> En Pahlen (1992: 377-379).

Sind es Wellen sanfter Lüfte?  
Sin des Wogen wonniger Düfte?  
Wie sie schwellen, mich umrauschen,  
soll ich atmen, soll ich lauschen?  
Soll ich schlürfen, untertauchen?  
Süss in Düften mich verhauchen?  
In dem wogenden Schwall  
in dem tönenden Schall, in des Weltatems  
Wehendem All...  
ertrinken, versinken, unbewusst,  
höchste Lust!)

#### **BIBLIOGRAFÍA CITADA, DE REFERENCIA Y CONSULTA**

- ADORNO, Th. (2000). *Sobre la música*. Paidós.
- AGAMBEN, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Áltera.
- ARIÈS, Ph. (2007). *Morir en Occidente*. Adriana Hidalgo.
- BEGIN, A. (1996). *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica.
- DAHLHAUS, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa Ed.
- DAHLHAUS, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea.
- DEATHRIDGE, J. y C. DAHLHAUS (1985). *Wagner*. Colección New Grove. Muchnik.
- FUBINI, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- GADAMER, H. G. (1990). *La herencia de Europa*. Península.
- GROUT, D. (2001). *Historia de la música occidental*, t. II. Alianza.
- HANSLICK, E. (1980). *De lo bello en la música*. Ricordi.
- LERDAHL, F. y R. JACKENDOFF (2003). *Una teoría generativa de la música tonal*. Akal.
- MICHELS, U. (1985). *Atlas de música*. Alianza.
- NATTIEZ, J.J. (1987). *Music and Discourse*. Princeton University Press.
- NATTIEZ, J.J. (1993). *Le Combat de Chronos et D'orphée*. Christian Bourgeois.
- NIETZSCHE, F. (1970). *El nacimiento de la tragedia*. Aguilar.
- PAHLEN, K. (1992). *Tristán e Isolda, libreto*. Trad. M. A. Gregor. Vergara.
- ROSEN, CH. (1985) *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza.
- SAMAJA, J. (2006) "Semiótica de la ciencia". Sin publicación.
- SOLER, J. (1988) *La música*. Montesinos.
- STEINBERG, M. P. (2008) *Escuchar la razón*. Fondo de Cultura Económica.
- WAGNER, R. (1966) *Tristán e Isolda*, versión en CD. Birgit Nilsson, soprano, Orquesta del Festival de Bayreuth, Dir. Karl Böhm. Deutsche Grammophon.